

1992

Un Estudio Comparativo De La Novela Picaresca Espanola Y Su Equivalente Persa

Ramin Ahmad-Panahi
Edith Cowan University

Follow this and additional works at: https://ro.ecu.edu.au/theses_hons



Part of the [Near Eastern Languages and Societies Commons](#), and the [Spanish Literature Commons](#)
Thesis in Spanish, abstract in English.

Recommended Citation

Ahmad-Panahi, R. (1992). *Un Estudio Comparativo De La Novela Picaresca Espanola Y Su Equivalente Persa*. https://ro.ecu.edu.au/theses_hons/420

This Thesis is posted at Research Online.
https://ro.ecu.edu.au/theses_hons/420

Edith Cowan University

Copyright Warning

You may print or download ONE copy of this document for the purpose of your own research or study.

The University does not authorize you to copy, communicate or otherwise make available electronically to any other person any copyright material contained on this site.

You are reminded of the following:

- Copyright owners are entitled to take legal action against persons who infringe their copyright.
- A reproduction of material that is protected by copyright may be a copyright infringement. Where the reproduction of such material is done without attribution of authorship, with false attribution of authorship or the authorship is treated in a derogatory manner, this may be a breach of the author's moral rights contained in Part IX of the Copyright Act 1968 (Cth).
- Courts have the power to impose a wide range of civil and criminal sanctions for infringement of copyright, infringement of moral rights and other offences under the Copyright Act 1968 (Cth). Higher penalties may apply, and higher damages may be awarded, for offences and infringements involving the conversion of material into digital or electronic form.

Un Estudio Comparativo de la Novela Picaresca Española y su Equivalente Persa

by

RAMIN AHMAD-PANAHI

AT

Edith Cowan University

**This thesis is presented for an Honours Degree of Bachelor of Arts at the
School of Language, Literature and Media Studies, Faculty of Arts.**

November, 1992

USE OF THESIS

The Use of Thesis statement is not included in this version of the thesis.

Índice

Declaration	3
Acknowledgment	5
Abstract	6
Capítulo Primero : <i>Introducción</i>	7
Capítulo Segundo : <i>La picaresca española</i>	10
Capítulo Tercero : <i>La sátira persa</i>	31
Capítulo Cuarto : <i>La comparación entre las dos literaturas</i>	49
Conclusión	64
Bibliografía	66
Apéndice : <i>Clave Fonética</i>	70

Declaration

I Certify that this thesis does not incorporate without acknowledgement any material previously submitted for a degree or diploma in any institution of higher education; and that to the best of my knowledge and belief it does not contain any material previously published or written by another person except where due reference is made in the text.

Signature

Date 12/2/1993

Dedico esta tesis a mis
padres que me motivaron a
escribirla.

Acknowledgement

I would like to thank, first and foremost, my supervisor, Francisco Martínez, who helped me choose the topic initially, and was available to offer his help and guidance throughout the writing of this thesis.

In the production of this work, Javier Albillos also stimulated me with insights into Spanish literature, therefore, I thank him.

I should not neglect my father. His ample vision and aid guided me through a difficult path as far as research into Persian literatures is concerned. Access to books that otherwise would have been impossible for me to obtain was facilitated by my father Mohammad who did so through a trying situation in Iran's political life.

Finally, I would like to extend my appreciation to the staff of the Department of Language studies of the Cowan University, Mt. Lawley campus, and especially to Mr. Grant Malcom for his help.

Abstract

In 1554, in a dying Medieval Spain a novel was published. The author is still anonymous, and the real reasons for his anonymity are yet to be determined. However, with the birth of this short autobiographical novel an entire literary genre emerged.

One question could come to mind when one reads the title of this work, that is: "What do Persian and Spanish literature have in common?" To answer this, and many other similar questions, one must take an in-depth look at the history of both countries. Thus focuses this study in its first chapter. It then continues with the examination of the literature of both countries, to lay out the foundation for a thorough comparison with one another.

On the other hand, it is the aim of the author to throw some light on the ever so obscure world of Persian literature, so little known to the Western eye.

Introducción

Embarcarse en un proyecto de esta índole necesita una extensa investigación, dado que el tema, según mis lecturas, no ha sido tratado antes. Naturalmente, en el curso de este estudio, he encontrado algunas dificultades inevitables. Por ejemplo, el hecho que muchos autores persas son muy poco conocidos en el mundo occidental. Así que tuve que dedicar una parte del segundo capítulo para presentárselos al lector. Igualmente, para dar a conocer mejor a estos autores, he usado claves fonéticas cuando menciono nombres de personas u obras en persa. La lista de estas claves aparece en el apéndice.

La picaresca española es un género literario que ha traído consigo no sólo un nuevo estilo de escribir, sino una clase singular entera de pensamiento. En hecho, este género llegó a formar parte de lo que sería el Renacimiento. Mi intención es ilustrar este aspecto de la picaresca y otros puntos que discutiré más tarde.

Muy pocas obras persas, especialmente las muy antiguas que cito a menudo aquí, están traducidas a idiomas conocidos por mí y ha sido mi tarea traducir extractos de éstas al castellano. Es importante que al traducir una obra satírica se preste mucho cuidado, pues en la mayoría de los casos el escritor satírico usa el doble sentido de una palabra o hace referencias a eventos históricos. Por tanto, he tratado limitar las explicaciones suplementarias y hacer que la traducción sea autosuficiente. Por fortuna, la similitud entre el idioma persa y el castellano en cuanto a gramática y algunas expresiones idiomáticas hizo que mi trabajo fuese más fácil de lo que me imaginaba. Sería muy

interesante estudiar tales semejanzas, pero ese no es un tema que discuto en esta tesis.

La selección de las citas persas en el segundo capítulo tiene el propósito de presentar la extensa gama de la literatura satírica persa. Tratar la sátira como tema principal, en lugar de un equivalente picaresco persa, resultó más apropiado después de cumplir la primeras etapas de la investigación. En primer lugar, antes del siglo diecinueve, la narración y el arte de escribir novelas en la literatura persa no gozaron la popularidad que tuvo la poesía. Segundo, el último capítulo muestra que las únicas equivalencias halladas fueron unos episodios aislados entre unas obras en persa y otras en castellano, el sentido satírico de cada uno de estos géneros literarios, ciertos temas sociales, algunos problemas cotidianos de la gente y el lenguaje sencillo, y a veces vulgar, de estas obras.

En una comparación literaria, se deben considerar tanto los contrastes como las semejanzas. Pero, en un ambiente en que los elementos comparados no son de la misma categoría, es difícil partir de una base de estudio coherente. Me refiero al hecho que la novela picaresca posee unas características distintas, que además de hacerla singular, como observaremos más adelante en la tesis, han originado en una género propio a ella. Por otro lado, no ha existido una singularidad semejante en Irán. En el caso de dos cantidades matemáticas de diversas clases, por ejemplo el centímetro y la liga, se debe convertirlas a una medida común para poder hacer las operaciones que se requieran. Igualmente, traté de dividir y de seleccionar los atributos comunes de ambas literaturas para hacer la comparación que este estudio representa.

Un hallazgo interesante fue encontrar dos historias muy parecidas: *Vis-o-Ramin* y *La Celestina*. La primera es la inmortal obra persa de Gorgâni,

escrita en verso, y la segunda es el trabajo de Fernando de Rojas, que críticos como Parker (1969) categorizan como la primera novela del género picaresco. La afinidad entre ambas obras es asombrosa.

Es necesario añadir que cuando he podido encontrar las citas en inglés, las he usado en ese idioma. Y de acuerdo a las instrucciones de la Universidad de Edith Cowan, la bibliografía y las primeras páginas de la tesis están escritas en inglés, también.

Capítulo 2

La picaresca española

Para hacer una investigación literaria de esta magnitud debemos considerar algunos factores. Uno de estos es el factor histórico. Al establecer un patrón histórico relacionado a los acontecimientos socio-políticos y económicos, es posible comprender en parte el porqué del género picaresco. Naturalmente, si vemos la historia como una cadena continua, no será suficiente hablar sólo de un período específico. Se debe indagar también un poco en la historia pre-picaresca. Además, en la comparación de las dos literaturas (la española y la persa, como hemos establecido antes) es necesario estudiar los orígenes de los dos géneros. Esto se consigue a través de un estudio social que suplementa el histórico. En otras palabras, las características sociales de un estilo literario, y el efecto que éste tiene sobre la sociedad, son hechos determinantes en una comparación literaria.

Según muchas fuentes, la novela picaresca empieza con la publicación de *El Lazarillo de Tormes*. Por ejemplo, Bjornson escribe que *La Vida del Lazarillo de Tormes* se publicó, por primera vez, en 1554; y aunque en ninguna página aparece la palabra pícaro o picaresca, se asocia esta novela con otras como *El Buscón* o *Guzmán de Alfarache*. (Bjornson, 1979, pág.3) Alexander Parker mantiene lo mismo: "*Lazarillo de Tormes* was thus a precursor of a

genre that still had a long time to wait before being born. Nonetheless, it fits exactly into the picture here sketched of the genesis of the picaresque novel".(Parker, 1969, pág.24) Sin embargo, algunos críticos comentan que es posible que *La Celestina* sea la novela que marca el principio de esta escuela literaria. El mismo Bjornson, analizando el frontispicio de la obra de Úbeda, *La Pícaro Justina*, comenta que *La Justina*, *El Lazarillo* y *La Celestina* tienen en común héroes picarescos, y que los libros tratan la vida picaresca. (Bjornson, 1979, pág.69) Teniendo en cuenta esto y el hecho que *La Celestina* fue publicada antes de todas las otras novelas mencionadas, se puede deducir que por lo menos, en el sentido cronológico, la obra de Rojas fue la primera de este género literario. Es más, Parker sostiene que la técnica de escribir novelas picarescas no era nueva en cuanto a la aparición de *El Lazarillo* en la literatura española. Parker dice que Rojas había dado un ejemplo de este género al final del siglo quince.(Parker, 1969, pág.25) De cualquier forma, la novela picaresca aparece en la literatura española porque escritores como Francisco de Quevedo, Fernando de Rojas, y Mateo Alemán reconocen la necesidad de hablar de las penas de la gente, uno de los numerosos temas que se destacan en este género literario. Igualmente, otros aspectos temas la situación económica y el panorama social de la España de esa época. A continuación, se presenta un breve estudio sobre la historia política y sus consecuencias socio-económicas. Dado, también, que *La Celestina* se publica en 1499, el esfuerzo de este autor se concentra sobre los acontecimientos que tuvieron algún efecto sobre la creación de esta obra literaria y de las otras de su clase.

Por otro lado, y particularmente en nuestro caso, la etimología de la palabra *picaresca* o *pícaro* es muy significativa, y ambigua a la misma vez. Por lo tanto, antes de estudiar la historia, indagamos en el origen de la palabra *pícaro*.

Empezamos con la etimología de la palabra *pícaro* o *picaresca*. Muchas personas han tratado de hallar un sólo origen para esta palabra. Por ejemplo, Corominas, citado por Alborg, dice: “*pícaro* ha originado del vocablo francés *picard*,” que a su vez viene de *Picardy*, una región de Francia.” (J. L. Alborg, 1986, pág.765) El mismo Alborg usa, más adelante, a T. E. May como testigo: “May recuerda que *picardos* -corrupción de *bigardos*- fueron llamados también unos herejes de Bohemia durante el siglo XV...identificados con gentes de la baja sociedad.” (Alborg, 1986, pág.765) Sobre este último detalle, H. Sieber sostiene también que *bigardo*, es un derivado de una secta religiosa, llamada *Pygard*, cuyos miembros habían formado bandas de mendigos. (Sieber, 1977, pág.7) Por lo general, la mayoría de estos investigadores piensa que el vocablo *pícaro* aparece a finales del siglo dieciséis, y que significaba *engañoso* y *él que vive a lo bohemio*. No obstante, Alborg opina de modo diferente sobre la fecha de la aparición de la palabra en los textos españoles. Y cree que la *Carta del Bachiller de Arcadia*, de España de Salazar, y la *Farsa Custodia*, de Bartolomé Palau, usan esta palabra por primera vez, y que añade que este último fue publicado entre 1541 y 1547. (Alborg, 1986, pág.766)

Después de leer estos comentarios, es evidente que nadie ha logrado todavía concluir definitivamente cuál es el origen del término *pícaro*. Sin embargo, para el intento de la presente investigación, se pueden aceptar todos los citados arriba, ya que se aproximan a un significado similar.

Historia de España: 1400-1650

Por lo general, la historia sirve para el análisis de diversos aspectos de una sociedad. Esto es precisamente lo que se tratará de presentar en los siguientes párrafos. Por razones bien claras, no se ha tratado de justificar lo sucedido, sólo se narra brevemente lo que España vivió durante este período y lo que concierne directamente la creación del tipo de literatura antedicha. Se debe tener en cuenta, no obstante, que España tiene una historia larga y que una mirada a sólo dos siglos no ayudará a entender esa tierra completamente.

Desde mucho antes del siglo XIV, España experimentaba unos momentos confusos y difíciles. Confusos, porque atravesaba un período de anarquía. Toda la península estaba dividida en reinos distintos, cada uno de ellos gobernado por una familia noble o real. González Jiménez, en su artículo en el *Gran Enciclopedia RIALP*, observa que:

Mientras Castilla se desangraba en la anarquía (sublevaciones nobiliarias, revueltas de burgueses en Sahagún y Compostela), Alfonso I se decidió por completo, con un entusiasmo de cruzado, a la obra de la reconquista. De este enlace afortunado [o sea del matrimonio entre Petronila y el Conde de Barcelona Ramón

Berenguer IV] saldría la unión entre Aragón y Cataluña. (González, 1979, pág.55)

La cita indica que anteriormente estos estados existían separadamente. Más adelante, el mismo autor escribe: “La crisis de la reconquista de Andalucía y Murcia preludía el reinado problemático de Alfonso X el Sabio (1252-1284).” (González, 1979, pág.56)

Los autores del libro *Introducción a la Historia de España* describen la situación histórica en forma más concisa al hablar de los problemas sociales: “La nobleza se enzarzó en una serie de luchas internas...Los Lunas y Guerreas pelearon en Aragón; Centelles y Soler, en Valencia; agramonteses y beamonteses, en Navarra; y los reinos de Castilla y León conocieron los momentos más difíciles de su historia, pues las luchas nobiliarias entre las distintas facciones contaron con la colaboración de los reyes Enrique III, Juan II y Enrique IV.” (Ubieta, Reglá, Jover, Seco, 1981, pág. 252)

Todo esto prepararía un fondo para la próxima etapa de la historia española: La Edad Moderna. Un período en el que España ve grandes cambios. Empero, antes que empiece la historia moderna, es necesario considerar el estado social, y el económico también, que resultaría en la España moderna.

Hacia el final de la Baja Edad Media, la presión económica incita unos movimientos iniciados por las llamadas ‘clases sociales inferiores’. Por ejemplo: “En Galicia los pecheros tuvieron que levantarse contra sus señores (1467), originando la revuelta de las ‘hermandades’.” (Ubieta et al.,1981, pág.

252) Surgieron, también, otros movimientos más organizados. Entre estos, el famoso movimiento de Hermandades, conocido mucho antes que los Reyes Católicos, y que floreció durante el principio de la Edad Media. (Ubieto et al., 1981 pág. 253) A lo largo de la historia, se iniciaron y se cerraron varias Hermandades. Unas lograron llegar a un estado tan elevado que incluso podían mantener relaciones comerciales con otros países europeos. En cierto punto de su existencia, gozaban también de la protección real.

La opresión en España no ha sido siempre política o económica. Las minorías religiosas sufrieron tanto como los cristianos. Los musulmanes, especialmente los que una vez gobernaron en la mayor parte de la península, después de largas guerras y derrotas a manos de las fuerzas cristianas, se convirtieron en un pueblo subyugado. En algunos reinados, llegó a estar prohibido el ejercicio público de su fe. Los judíos también sufrieron muchas injusticias. Muchos fueron expulsados del país, y otros se convirtieron al cristianismo, aunque siguieron practicando el judaísmo en sus casas, escondidos del ojo inquisidor de las autoridades.

Durante el período de los Reyes Católicos (1474-1516), España experimentó unos acontecimientos importantes. Ante todo, la Reconquista había terminado. Es decir, al principio de 1492 llega el “final del proceso secular de la Reconquista que había conferido un sello especial a todo el Medievo español.” (González, 1979, pág.58) Para conseguir esto, era necesario que los monarcas pudiesen controlar todo. La religión, siendo una parte muy

importante de la vida de aquel tiempo, fue el instrumento que comenzaron a usar para lograr su propósito. Además, de acuerdo a Suárez Fernández: “El establecimiento de la Inquisición, la supresión del judaísmo y la conversión de los musulmanes no son fenómenos aislados sino que forman parte de un mismo proceso político.”(Fernández, 1979, pág. 253) La Reconquista, naturalmente, fue un proceso complejo y, además, se trataba más de conquista del territorio que los musulmanes habían ocupado. Los Reyes Católicos tenían un pacto con las ciudades moras que les garantizaba la protección de su fe. Por eso, se debía romper este acuerdo para poder reposeer las partes habitadas por los moros. Al principio, los monarcas españoles trataron de usar medios pacíficos para que el progreso de la conversión se acelerase, pero los reyes y la iglesia no lo consideraban suficientemente rápido. Entonces, Cisneros recurrió a una política más dura, dándole a los musulmanes un período específico para convertirse al cristianismo o para irse del país. Esto tuvo consecuencias más graves de las previstas por los reyes. Empezaron revueltas en varias partes del reinado. La suerte, sin embargo, les sonrió a los monarcas y con esta excusa declararon que eran los musulmanes los que habían quebrado el acuerdo y de esta manera pudieron eliminar el obstáculo musulmán. Así, la fe cristiana logró ser la única permitida en España. (Fernández, 1979, pág. 253)

El segundo acontecimiento que marca una etapa de mucho significado es el descubrimiento del continente americano, o el Nuevo Mundo, por Cristóbal Colón en 1492. Las consecuencias de este evento histórico fueron enormes.

Antes del descubrimiento, la situación económica de la península ibérica no era buena. Se mencionó antes que en los últimos años del período bajomedieval una crisis económica había afectado toda España. La aventura de Colón abrió la puerta a una riqueza inmensa. La transición de la pobreza a la riqueza empezó durante el reinado de los Reyes Católicos: “a partir del último cuarto del siglo XV asistimos al cambio de coyuntura, de la depresión de la Baja Edad Media a la expansión del siglo XVI, condicionada ésta última por la entrada de metales preciosos americanos.” (Ubieto et al., 1981 pág. 270)

La población de España a principios del siglo XVI era nueve millones de habitantes, aproximadamente. La mayoría vivía en el campo, es decir, un 83% de la cifra total trabajaba en los campos produciendo la mitad de la riqueza nacional que consistía en agricultura y ganadería. Por eso, la posesión de tierra era muy importante. En efecto, la aristocracia, una minoría como en cualquier país, controlaba la mayor parte de los terrenos agrarios: un 98%. El clero también ocupaba puestos importantes en la escala social de España, dando éste políticos y diplomáticos. La clase media, que entonces era poco numerosa, cumplía cargos esenciales en el estado español: “las finanzas, los principales cargos públicos relacionados con la corte y los municipios, y el escalón superior del artesanado.” (Ubieto et al., 1981, pp.274-6) Por otro lado, la gente pobre, como los artesanos, braceros y trabajadores de sueldo modesto, vivía una vida muy dura.

En este período la cultura europea, en general, experimenta varios cambios. Primero, el Renacimiento italiano se extiende rápidamente por toda Europa occidental. El Renacimiento da comienzo a una nueva filosofía y otro tipo de pensamiento. La actitud del europeo cambia, o por lo menos reacciona favorablemente de cara a estas novedades. El Renacimiento español introduce aspectos nuevos del modernismo renacentista europeo, no sólo en la cultura sino en otros aspectos de la vida. Además, estilos como el plateresco influyen el arte y la literatura. Aparte de todo esto, España vive la Reforma católica, siendo su arquitecto principal el cardenal Francisco de Cisneros. Esto rescata al país de los tiempos negros de la Inquisición. España ve “la apertura hacia el humanismo cristiano occidental.” (Ubieto et al., 1981, pp.289-291)

Impacto social y la aparición de la novela picaresca

Estudiar las causas que contribuyeron a la aparición de la novela picaresca en España, y especialmente el panorama social de aquella época, es uno de los factores más determinantes para la comparación literaria que formula la base de esta tesis. Hemos dicho anteriormente que España atravesaba, en los siglos XV y XVI, unos cambios importantes, en cuanto a su política exterior, su economía interior y su estructura social. El hambre, la pobreza, la delincuencia (y de ésta, tal vez, la picardía) y la caballería y el heroísmo, en contraste, fueron conceptos que sobresalían más en la España de esa época. Los cambios del gobierno no ayudaban mucho a la estabilización de

un orden social. Es también muy curioso que en este período las Américas fueron colonizadas, y su oro se trasportó a la madre patria, enriqueciéndola. Pero, pese a la cantidad de este oro, el país continuaba sufriendo gran pobreza por su economía mal administrada. Probablemente, ésto fue causado por la política expansionista de los Reyes Católicos y sus sucesores, tema que queda fuera del alcance de este estudio.

En relación a la literatura, el humanismo renacentista, por un lado, y la necesidad de una innovación, por el otro, empezaban a rechazar los estilos ya anticuados de los libros de caballería y de la novela pastoril. No se debe pensar que la exigencia del lector motivó la creación de un estilo nuevo. En aquella época el concepto de escribir para un público no existía, o quizás se consideraba algo degenerado. Como prueba, es suficiente recordar que el arte de escribir, como todos los otros artes, estaba al servicio de los nobles, de los ricos, y de la monarquía, sobre todo. Hasta las mismas novelas en cuestión, como *El Lazarillo* y *El Buscón*, fueron escritas para personas de mucha importancia, y además necesitaron tener un patrocinador para que se publicasen. Las dos novelas mencionadas, están dedicadas a una cierta 'vuestra merced'.

En el párrafo anterior se mencionó que el humanismo era uno de los temas que la literatura española comenzaba a explorar. Numerosos investigadores han asociado esto con la novela picaresca; en contraste a los estilos ya fuera de moda, como el caballeresco, el pastoril, el heroico, y el

romántico. Naturalmente, el alba del Renacimiento contribuyó mucho a humanizar el arte novelesco. Sin embargo, el humanismo que se asocia con ellas no es el que conocemos hoy. Hoy día, el humanismo se usa cuando un autor siente y se preocupa por el *bienestar* de otros, por ejemplo. Mas, el tema humanístico, una de las partes esenciales del género picaresco, fue meramente el realismo que faltaba en las obras escritas en aquel período. En otras palabras, la novedad de lo picaresco yace en tratar de ver el mundo como lo hace la gente común, y de hablar de sus penas y aventuras, no de la nobleza con toda su gloria y fantasía que tanto deslumbraba al lector de entonces. En este sentido, lo picaresco sí que es humanístico. Pero, como veremos en las páginas siguientes, la crueldad, el engaño y muchos otros adjetivos peyorativos que se asocian con la novela picaresca, la convierte totalmente en antihumanística. Es difícil precisar con extractos que den evidencia clara de esta afirmación. No obstante, el autor de la novela picaresca comunica al lector el tema humanístico ayudado por unos propósitos auxiliares como el hambre y la tacañería. Si bien, cada uno de éstos goza de la misma importancia. Es decir, el tema humanístico del género picaresco aunque no muy evidente, constituyen los aspectos más característicos que lo distinguen de los otros generos literarios. Un pasaje típico que encapsula estos temas en pocas líneas se encuentra en las páginas de *El Buscón*. En el tercer capítulo, cuando todos los estudiantes del avaro licenciado Cabra, se sientan a comer, Quevedo escribe:

Acabando de decirlo, echóse su escudilla a pechos, diciendo:
 ‘Todo esto es salud, y otro tanto ingenio.’ ¡Mal ingenio te acabel,

decía yo entre mí, cuando vi un mozo medio espíritu y tan flaco, con un plato de carne en las manos, que parecía que la había quitado de sí mismo.

La crueldad de Cabra está representada directamente aquí en la descripción del “mozo”. Por otro lado, el humanismo está oculto en la compasión que le muestra el héroe.

H. Sieber, analizando los efectos de la picaresca española en la sociedad del siglo dieciséis, comenta: “The ‘literature of roguery’ has always been of interest to literate society but it reached the proportion of an international obsession precisely at the end of the 16th century.” (Sieber, 1977, pág.9) Esto refleja muy bien una de las consecuencias que trajo consigo este género. Sieber afirma también que la sociedad literaria había llegado a un punto estático, y que la aparición de la novela en cuestión le dio motivo para resucitar de nuevo.

Los historiadores usan una variedad de libros para informarnos de los acontecimientos del pasado. Estos libros tratan puramente de historia y acontecimientos políticos. No obstante, como dice Alborg, el valor social de la picaresca debe considerarse como ‘*documento social*’ (Alborg, 1986, pág.751). Así es que para estudiar la historia de España del siglo quince y dieciséis no hay que estudiar los episodios de *El Lazarillo*, por ejemplo. La literatura picaresca puede calificarse como crítica social. R. Bjornson, al hablar de la continuación de la tradición picaresca después de Salas y Castilo [dos autores que han escrito novelas picarescas] afirma que: “lower-class wandering individuals suffer the distortion of their personalities as a consequence of

pressures imposed upon them by a corrupt society.” (R. Bjornson, 1979, pág.104) En efecto, Bjornson en su libro *The Picaresque Hero in European Fiction* analiza varias novelas picarescas y mantiene que cada una critica la sociedad de un modo u otro.

Ahora que conocemos un poco los efectos que tuvo la novela picaresca en la sociedad española, veamos cuál fue su contribución en el plano mundial. Según sostiene la mayoría de los investigadores citados en este estudio, el estilo picaresco se inicia por primera vez en España. Consecuentemente, es fácil deducir que su efecto en el resto de la sociedad Europa no ha sido tan grande como en España. Por otro lado, si consideramos el tema renacentista de esta literatura, vemos que Italia ya había empezado su recorrido libertador con el Renacimiento. Sucedió lo mismo en otros países de la región, y Alemania rompía las cadenas que la ataban a su pasado medieval. De todas maneras, la influencia de este género literario en la literatura europea fue significativa. Por ejemplo, en Alemania la picaresca española tuvo más éxito que en Italia; pues, como dice Sieber, los alemanes ya tenían novelas como *Till Eulenspiegel* y *Erziehungsroman* que prepararon al lector para la llegada de la picaresca española.(Sieber, 1977, pág.40) Sieber añade que en Francia, que ya estaba lista para la importación de la picaresca de España, el realismo y la sátira de esta clase de novela inspiraron a escritores como Charles Sorel (1602-1674) y Paul Scarron (1610-1660) lo suficiente para que se desviaran de la norma del

período y para que acentuasen más los problemas sociales (Sieber, 1977, pág.46).

Todo lo antedicho afirma que el género picaresco tuvo éxito con la clase baja de la sociedad precisamente porque, primero, hablaba de ella, y de su pena, de sus aventuras y momentos graciosos, de sus picardías, etc. Y, segundo, porque fueron escritas con un lenguaje sencillo que el pueblo podía comprender. La estructura autobiográfica de la novela la hacía mucho más interesante que los otros géneros literarios de la época. Hay que tener en cuenta que el hombre del siglo quince y dieciséis no era muy culto. Le costaba entender un texto pesado. El cuadro que nos dibuja Blackburn cuando explica la aparición de la novela picaresca coincide con lo que he tratado de presentar aquí:

A picaresque novel is a seriocomic form that tends to appear at times when the literary imagination is unusually threatened by catastrophe: that is, at times when the very idea of existence commingles with the world of illusions. (Blackburn, 1979, pág.14)

Este ilusionismo al que Blackburn alude, y que yo subrayo, es el elemento clave en el debate acerca de la historia literaria que acaba con la novela picaresca. Sabemos que antes de la novela picaresca la literatura española flotaba en un atmósfera romántica, con de héroes, caballeros y gentil hombres que exhibían honradez y que vivían situaciones amorosas de tipo casi platónico. Estas novelas reflejaban un idealismo alejado ya de la vida ordinaria. Todo esto creaba una ilusión que al principio probablemente divertía a la gente

pero que, poco a poco, perdía su color. Por otro lado, la situación económica del país no era tan satisfactoria como para que el pueblo pudiera entregarse a la gloria de la literatura de la época sin tener que silenciar el gruñido de su estómago vacío.

La estructura de una novela puede aclarar más de lo que se puede imaginar. La tesis, en esta parte de estudio, pasa a analizar la estructura del género picaresco, para poder hallar sus raíces a través de ella misma. Más abajo se verá qué relación tiene esa con las raíces sociales de la picaresca española.

La primera característica que se nota al leer una novela picaresca es su forma autobiográfica. La narrativa existía ya como arte escrito. Pero la narración en primera persona era una novedad, especialmente en la forma que se presentó en las novelas picarescas. Por lo general, las novelas picarescas manifiestan “una misma estructura o disposición: son relatos autobiográficos.” (Alborg, 1986, pág. 749) Aunque cada novela, igual que el individuo que las crea, es diferente, parece que después de la publicación de *La Vida del Lazarillo de Tormes*, una nueva etapa literaria había sido marcada en España. Por ejemplo, Parker dice: “The autobiographical form, although adopted by many novelists, is not essential; the distinguishing feature of the *genre* is the atmosphere of delinquency.” (A.Parker, 1967, pág.6) R. Bjornson defiende y aplaude el género picaresco: “As in genuine autobiography, the reader tends to believe and sympathize with such narrators, and the author of *Lazarillo* relies upon this tendency to convey the moral and social ramifications of his ‘vulgar’

protagonist's experiences in a harsh and hypocritical world.” (Bjornson, 1977, pág.8) Este crítico adopta una perspectiva más sociológica, tan válida como la literaria. Blackburn, por su parte, habla de otra dimensión, la del tiempo: “The autobiographical form of the novel signifies an interplay of past and present that gives a confessional design: the uncovering of the past is revelation of the present.” (Blackburn, 1979, pág.32)

El debate se hace más interesante cuando algunos de estos investigadores tratan de buscar raíces psicológicas en los autores de la novela picaresca. Muchos sostienen que el cuento del *pícaro* es una reflexión distorsionada del mismo autor con la que trata criticar la sociedad injusta y la pobreza. El hecho que *El Lazarillo* está escrito por un autor anónimo muestra que su creador hubiese corrido peligro haber firmado la obra con su nombre. Podría haber sido perseguido por la Santa Inquisición que todavía ejercía cierta influencia en España: “Within a year after the establishment of the Index, *Lazarillo* was included among the books considered dangerous to the faith or moral good Catholics.” (Bjornson, 1977, pág.43) Otro punto que sostienen algunos investigadores, es el que trata de la fe de autores como Mateo Alemán y el autor de *El Lazarillo*. Bjornson aclara que la Inquisición perseguía a los conversos y que, por otro lado, los escritores conversos no rechazaban el Cristianismo sino se quejaban que España no era suficientemente cristiana. Luego añade que esto es lo que hace Alemán con *Guzmán de Alfarache*, y que el autor anónimo del *Lazarillo* podía ser un converso. (Bjornson, 1977, pág.19)

El Lazarillo, El Buscón, Guzmán de Alfarache y otros libros picarescos tienen protagonistas que son gente ordinaria, sin descendencia establecida o noble al contrario de las novelas anteriores a ellos, con sus héroes con honor, sinceridad, romanticismo y gentileza; además, sus parientes son ladrones, alcahuetes, o hechiceros, normalmente gente que sufre de mala fama. En realidad, el narrador por boca del protagonista, derrumba lo moral de una sociedad española muy cristiana y estricta con sus cuentos. Al final de *El Lazarillo*, por ejemplo, Lázaro no parece estar perturbado porque la gente diga que su mujer tiene una relación indiscreta con el arcipreste. En *El Buscón*, el mismo protagonista tiene que robar para calmar su hambre. Estos aspectos forman, precisamente, una parte del género, un aspecto antiheroico que establece la novela picaresca como una innovación literaria ingeniosa. Sin embargo, en cuanto a esta característica, hay pesimismo también. G. Marañón, en su prefacio de la edición de Espasa-Calpe de *EL Lazarillo de Tormes*, comenta: “de este sentido radicalmente inmoral, la picaresca tuvo una influencia pesimista, lamentable, en el alma española.” (*Lazarillo de Tormes*, 1976, pág.16) Podemos interpretar esta afirmación como una mera observación, en lugar de comentario negativo, no obstante, por otro lado, la novela picaresca, podríamos decir, es la realidad desnuda. Francisco Martínez escribe: “Lázaro decide que una existencia cómoda es preferible a una sin pan o cobijo ... y la vida le ha enseñado que con honra sólo no se vive. Hay que comer.”

(Martínez, pág. 13) Sabiendo que el honor era muy importante para el hombre del siglo dieciséis, el alcance de la realidad brutal se hace más evidente.

Otra característica muy notable del género picaresco es el tema humanístico del cual he hablado antes. En contraste con los géneros antecedentes, el elemento fantástico del romanticismo ya no existe en la novela picaresca. El amor de una muchacha bonita que el protagonista no puede lograr desaparece de las hojas de estos libros. En su lugar, se presenta la realidad brutal de la vida cotidiana de los pobres hambrientos. Lo curioso es que en los primeros episodios la inocencia juvenil del narrador es más obvia. Como consecuencia de esto, tenemos episodios graciosos del Lázaro cuando niño, El Buscón mozueto y otros personajes que hacen reír al lector y popularizan el género. Es posible, también, atribuir el humanismo de este período al hecho que el pícaro no goza de ninguna importancia en la escala social. El autor explora el nivel de un elemento social bajo sin bienes ni fama ni estado, y crea de él un héroe. Un personaje que el autor ensalza en preferencia a los *héroes* del pasado. Según Juan Luis Alborg, el héroe de la novela no se parece nada al de la obra caballeresca. Es decir, el héroe picaresco es una persona insignificante que no posee una posición social en su propia sociedad. Alborg añade que “si no hubiera sido así¹, ¿quién iba a reparar en aquella vida?”(Alborg, 1986, pág. 749) Esta cita muestra el progreso natural de la

1-Si el héroe picaresco no nos hubiera contado su historia, es decir.

literatura española desde el punto de vista social ya que observamos que la situación sociopolítica de España en ese período era poco estable.

Sobre el estilo cómico de la novela picaresca, Alexander Parker estipula que: "Comic characters and wily ingenuity become conventions of the genre because realistic writing was not considered appropriate in any other way." (Parker, 1967, pág.25) En parte, esto puede explicar la sobrevivencia del género picaresco. Porque en el siglo dieciséis la sociedad española no hubiera aceptado una crítica de sí misma tan fácilmente como lo pueda hacer hoy en día. Desde luego, el autor picaresco necesitaba usar un mecanismo defensor para mostrar la realidad sin tener que sufrir consecuencias personales graves. En este sentido, se crearon otros mecanismos defensivos como la humildad y la dedicatoria del libro a una persona importante.

El lenguaje de las novelas picarescas merece consideración especial para hallar en él la diferencia con otros géneros. Ciertamente, una de las causas atribuyentes al éxito de la picaresca es el lenguaje. Es éste una mezcla de sarcasmo y vulgaridad. Sarcasmo porque se burla de casi todos los valores sociales y sagrados. En *El Lazarillo*, por ejemplo, Lázaro le ruega muchas veces al Señor por cualquier trivialidad que, al principio, parece ser el resultado de su ignorancia juvenil que, después de reflexionar bien el lector, revela un ataque contra la falsa moralidad de la sociedad. He aquí un pasaje del segundo capítulo de *El Lazarillo*:

Y por ocultar su mezquindad decíame:

-Mira, mozo; los sacerdotes han de ser muy templados en su comer y beber, y por esto yo no me desmando como otros.

Mas el lacerado mentía falsamente, porque en cofradías y mortuorios que rezamos, a costa ajena comía como lobo y bebía más que un saludador.

Y porque dije de mortuorios, Dios me perdone, que jamás fui enemigo de la naturaleza humana sino entonces. Y esto era porque comíamos bien y me hartaban. Deseaba y aun rogaba a Dios que cada día matase el suyo. (*Lazarillo de Tormes*, 1976, pág.66)

En esta escena, Lázaro produce una situación cómica que nace de su propia ignorancia y del hambre que le está matando. Al ver la comida buena y abundante, no puede pensar en otra cosa que salvarse. La vida del enfermo por quien reza no significa nada para él. La doctrina cristiana le falla aquí y la supera la más básica necesidad humana. El tono sarcástico se esconde muy bien en las palabras de un niño inocente sin educación religiosa. Claramente, el autor está presentando uno de los problemas sociales de su tiempo. Lo hace con suma sutileza. Critica el sistema social que permite a los curas y a otros con ciertos cargos sociales aventajarse del pueblo ignorante cegado por la superstición religiosa. Otra vez, el hambre resalta del texto y anuncia su presencia. En efecto, éste es el tema más prevalente en la mayoría de los libros picarescos. Esto significa que la picaresca española trajo consigo más que un estilo literario nuevo. Abrió, además, las puertas de la crítica social a través de una narración cómica, autobiográfica, humanística y, al mismo tiempo, cruel; fue una narración que fue escrita con el idioma de la gente ordinaria que no entendía los conceptos filosóficos del siglo XVI; por encima de todo, la novela picaresca usa una narración que por primera vez habla de delincuentes y

criminales como protagonistas, personajes que la gente y los gobernadores conocían pero a quienes no podían controlar.

Sería un error pensar que el pícaro y su mundo en sí abrió la puerta de España al Renacimiento. No obstante, es cierto que ayudó muchísimo a hacer posible su establecimiento en el país. La influencia que tuvo también en el resto de Europa es considerable. De acuerdo a muchos testimonios, la picaresca española dio comienzo a una etapa en la narración que motivó a autores a escribir novelas como *Moll Flanders*, y *Colonel Jacque* de Defoe; y *Simplicissimus*, *Satyrischer Pilgram* y *Proximus und Lympida* de Grimmelshausen. La traducción de las novelas españolas aumentó su impacto en Europa. En el próximo capítulo analizamos un estilo particular de la literatura iraní que aparece un poco antes que la picaresca española.

Capítulo 3

La sátira persa

En este capítulo trato la historia de Irán (Persia), de los siglos doce al dieciséis, porque coinciden más o menos con el período de la aparición de la novela picaresca en España (véase el capítulo II); escribo sobre historia a fin de conocer más a fondo la literatura persa de esta época, una literatura que no es muy conocida en el mundo occidental. Además, un conocimiento del período antes de la invasión árabe es tan importante como saber qué ocurre durante los siglos que la proceden. La cultura árabe antes de la aparición del Islam, según sostienen algunos historiadores, no estaba muy desarrollada. Rivière escribe: “las tropas musulmanas conquistaron rápidamente todo el Irán ... Pero la antigua cultura irania sobrevivió conservada por la nobleza rural ..., la cultura del vencido transformó al vencedor.” (Rivière, J.R., 1973, pág. 58) Veo necesario revisar brevemente el período que he nombrado *El Medievo Iraní*, y que trata el tema de la historia pre-islámica de Irán y su cultura.

La dinastía Sasánida, la tercera y última dinastía pre-árabe de Irán, vio el florecimiento de una cultura muy rica. La fe zoroástrica dominaba el país y su gobierno. Las instrucciones de Zoroastro en Avesta, un grupo de estrofas llamadas *gâthâ*, reflejan el rigor y la disciplina de los ministros poderosos que controlaban toda la actividad cotidiana de la gente. La jerarquía de los

Sasánidas también fue muy notable. Existen muchos cuentos sobre la rigidez jerárquica sasánida. Cito aquí de manera aproximada un relato que recuerdo del libro de historia en la escuela elemental:

El rey Anushiravân, El Justo, guerreaba contra los enemigos del país. Pero, su gobierno había acabado con la reserva del dinero que servía para pagar el salario de los soldados. Por casualidad, un zapatero que durante unos cuantos años había logrado acumular un capital enorme, después de enterarse del problema de su rey, se presentó en la corte de Anushiravân y le ofreció sus ahorros. El rey le preguntó: "Tu oferta es muy generosa, ¿qué deseas como recompensa?" El zapatero, al ver su oportunidad, respondió que su único deseo era que su hijo pudiera aprender a leer y escribir. El rey Justo se enfureció y le dijo: "No hemos trabajado todos estos años para que en nuestro reino el hijo de un simple zapatero pueda sentarse a lado de nuestro hijo y aprender." Así, pues, el rey rechazó la ayuda de su subdito.

Este relato ilustra muy bien la estructura feudal de época sasánida. El progreso de la cultura y el arte nacional fue algo muy exclusivo de la corte real. De hecho, después de la invasión árabe, en la tierra persa no quedó mucho de la fase pre-islámica de Irán: "Of Sasanian² poetry nothing has been preserved, and though it seems strange that monarchs of the standing of *Nushirvân*³ or *Khosraw Parviz*⁴ should have no minstrels or poets to sing their praises, yet it is possible that Sasanian art found its expression in architecture and sculpture rather than in letters." (Levy, R.,1923, pág. 14) Otra forma de arte que se

2-Sasánida

3-Es el mismo *Anushiravân*, uno de los más famosos reyes sasánidas.

4-Otro rey famoso sasánida.

destacó también fue la música. Masùdiieh comenta que Bârbat, el padre de la música persa, creó una melodía para el placer del rey para cada día del año, o sea, 365 melodías⁵. (Masùdiieh, 1977, pág. 6)

La historia del país entre finales de la dinastía sásanida y la aparición del primer gobierno totalmente iraní, no es muy interesante y, para este trabajo no representa gran importancia. Es suficiente mencionar que durante la autocracia árabe el idioma se transformó en una mezcla de palabras árabes y persas usadas en la gramática persa. De tal manera, se han introducido también estilos literarios árabes en la cultura invadida. Se debe recordar también que, de manera semejante, los habitantes de la tierra babilónica invadieron toda la península ibérica con el intento de capturarla. Las consecuencias de esto fueron grandes en la historia hispánica y, tal vez, en la historia de Europa entera.

Hemos observado que en la historia de Irán la cultura pre-árabe fue muy rica, y que ésta cambió dramáticamente después de la llegada de los musulmanes. Sin embargo, lo más importante fue el panorama socio-político de Irán, especialmente de los siglos trece al dieciséis.

Desde principios del siglo trece, el dominio de los mongoles ayudó a destruir la tranquilidad social en Irán. La miseria, la pobreza y los diversos tipos de epidemia atacaron a la gente y llevaron a cabo el esfuerzo destructivo de los Mongoles. El efecto de todo esto fue la extenuación de la cultura, la

5-Muchas de estas melodías todavía existen en la música tradicional persa y se llaman Guché.

economía y el idioma ya corrompido. (Safâ, Z., pág. 57) Bahâr escribe: “Con el masacre que los mongoles efectuaron en el país, tanto con la gente como con la cultura, no se podía esperar un nuevo florecimiento de la literatura. Si bien, en la mitad de ese siglo vemos la caída de una cultura muy rica que nadie pudo impedir.” (Bahâr, 1930, pág. 4) El desorden de la economía y la cultura y la descentralización del poder contribuyeron a la fragilidad del gobierno Iljâni (1256-1336), descendientes de Gengis Kan que hasta entonces formaban el único poder homogéneo del país. Claramunt comenta que a pesar de la fundación de esta dinastía por Hulagu, el hijo de Gengis, los nuevos movimientos de dinastías locales debilitaron el poder central. (Claramunt, 1973, pág. 52) Otro punto que complementa esta derrota es que los nobles militares y los kanes turco-mongoles apoyaban a los Iljânis solamente por el beneficio de invadir y conquistar terrenos para su ganado, y por el pillaje. Y una vez que a principios del siglo catorce la conquista de nuevos territorios había cesado, el apoyo de la dinastía no les servía más. (Râvandi, pág. 330) Todo esto ayudó a la segunda invasión mongola: la de Tamerlán, que apareció “al frente de sus hordas turco-mongolas, formando un nuevo imperio ubicado en Samarcanda, que comprendía la mayor parte del país. El dominio de Tamerlán, si bien no tuvo mucha importancia política, dejó notables influencias y características en el arte y literatura persa.” (Claramunt, 1973, pág. 52) La situación tumultuosa del país, que después de la muerte de Tamerlán empezó a dividirse en reinados pequeños, continuó durante el tiempo de sus sucesores. Sus descendientes se pelearon unos contra otros para recuperar los territorios

perdidos y el poder absoluto que una vez había pertenecido a su clan. De este modo, no crearon ningún beneficio para el país, ni para sí mismos. El reinado de Tamerlán vio numerosas guerras, y cada vez que la paz y prosperidad podían hacerse realidad, el sueño del pueblo era quebrantado por un nuevo aspirante al trono. Igual que los eventos del período de pos-gengis, la unidad del reino tamerlánico fue desintegrándose a lo largo de los siglos.

Como ocurrió anteriormente, este período largo de Tamerlán y su casta (120 años) experimentó influencias notables en el arte y en la literatura también. El Profesor Safâ sostiene que: "The disruption and disorder of the period after Shâh Rukh's⁶ death, occasioned a serious decline in civilisation and deterioration in thought." (Safâ, 1986, pág. 913) Safâ añade en su artículo que debido a la desaparición del patrocinio cortesano de las artes en general, y de las letras en particular, ambas sufrieron una bajada devastadora. El idioma que ya tenía incorporado palabras árabes desde el tiempo de la ocupación árabe, cayó más en el abismo. (Safâ, 1986, pp. 914-920) Lo siguieron la poesía y la prosa. Antes de los mongoles, ambos habían gozado siempre del patrocinio de la corte del rey y se habían adherido a una estructura rígida que estimulaba su progreso: el poeta o prosista persa debía conocer a fondo la literatura y la lengua árabe además de la suya.

6-El hijo de Tamerlán (1405-1447) que reinó, más o menos, pacíficamente en Jurasan y las periferias.

Con el debilitamiento de las monarquías locales y la desunidad del país, Ismail se proclamó el primer rey (Shâh en persa) sefevid en Ardabil, una ciudad en el norte de Irán, en la región de habla turca. (Navâi, pág. 64) La dinastía *Sefeví* comienza así; su reinado duraría 234 años. Navâi comenta que los protagonistas principales responsables de la instauración de la mencionada dinastía usaron la religión como instrumento cardinal en su política para reunificar a un pueblo desilusionado. Tuvieron éxito porque conocían el amor y la dedicación del iraní por el chîismo. La política genial sefevida sobresale más cuando los shâhs utilizan esta reunificación religiosa para impedir el avance de conquista otomán, quienes además de ser extranjeros representaban el mundo *sunni*. En otras palabras, pintaron una imagen de los otomanos que incitaba a cada iraní a tomar armas y a pelear contra ellos. E. Browne, citando a Bosbecq, el embajador austriaco en Constantinopla, en referencia a la aparición del gobierno sefevid y su animosidad contra los otomanos, informa que: "Between us (the Westerners) and total destruction lay only the Iranians." (Ahmad-Panahi, 1990, pp. 11-12)

El origen de los Sefevidas no está claro pero seguramente no tienen raíces iraníes. De hecho, nunca se ha podido establecer el verdadero linaje de esta familia. Es probable que fueran parte de unas tribus turcas porque su idioma era el turco; estas tribus quizá que inmigraron al norte de Irán y eligieron poblar esa región con el fin de establecerse en ella como su propio terreno. La razón de esta inmigración parece ser un desacuerdo con el gobierno

centralizador otomano.(Ahmad-Panahi, 1990, pp.15-17) Este hecho tan importante tal vez explica la continua animosidad entre el gobierno sefevid y el otomano.

Ismail empezó a reinar en 1499 tras conquistar las partes sur-este del mar Caspio y murió en 1524, pasando el trono a Tahmâsb I. Éste, a pesar de contar con sólo diez años, permaneció en el trono durante 52 años.(Bolívar, 1973; Ahmad-Panahi, 1990) En su tiempo cedió Mosul y Bagdad a Solimán el Magnífico para reafirmar un tratado de paz. Y, puso todo su esfuerzo en restaurar el país. No obstante, no fue Tahmâsb I quien reconstruyó Irán. El rey más grande sefevid fue, probablemente, Abbas I, apodado *El Grande*. Su astucia, diligencia y genio fueron atributos que lo convirtieron en un gran monarca. Logró que un país que las incesantes guerras habían destruido y desunido progresara durante muchos siglos. Por supuesto, como otros gobernantes, para sobrevivir y mantener el poder, recurrió a la fuerza cuando la astucia era ineficaz. De todas maneras, en su tiempo el estado económico de Irán mejoró muchísimo y las Bellas Artes alcanzaron su máximo esplendor.(Bolívar, 1973, pág. 53) Primero, Abbas introdujo la tecnología europea por primera vez, y estableció también las relaciones económicas con el mundo occidental. Empero, después de Abbas El Grande (1587-1692), la soberanía sefevida cayó en una decadencia que duró casi un siglo hasta la llegada de Nadir en 1736, fundador de la dinastía *Afshâridâ*. Los sucesores de Abbas I no pudieron ejercer con la misma autoridad para proteger su reino,

impidiendo así la creciente influencia de los gobiernos occidentales en su corte. Estos gobiernos, principalmente el inglés y el holandés, enviaban embajadores o representantes a través de los jefes de las compañías comerciales ubicadas en su país que intervenían en los asuntos oficiales del gobierno iraní. (Ahmad-Panahi, 1990, pág. 108)

La Cultura, Literatura y el Arte

La cultura iraní posee una característica única. Durante su larga vida, desde su aparición hasta hoy, tuvo que ser testigo de conflictos, invasiones, ocupaciones y demás catástrofes infligidas sobre ella por otras razas y naciones. A pesar de todo esto, sobrevivió con el orgullo de no haberse sometido a ninguna de estos acontecimientos. La cultura iraní, o persa, siempre ha influido a la cultura del invasor por su riqueza. Esta riqueza cultural no se conoce demasiado bien en el mundo occidental u oriental.

En esta parte revisamos la literatura de Irán desde Tamerlán hasta el final de la dinastía sefevida. Es durante este período que la literatura persa es adornada por escritores satíricos como Zâcâni, Suzani, Hâfêz y Sâdi y los demás grandes de este género. Antes de hablar de estos personajes y de sus obras, es necesario aclarar ciertos conceptos. Primero, un género exactamente equivalente a la novela picaresca, el tema central de esta tesis, no existió en el

período mencionado, y quizás nunca haya existido en la literatura iraní⁷. Segundo, casi todas las obras literarias de los siglos doce al diecisiete aparecen en verso; y si hubo alguna en prosa, no fueron novelas sino cuentos cortos. Podemos decir que la poesía gozó de más popularidad porque la poesía persa es rimada, así que siempre se recita melódicamente y por eso se queda grabada mejor en la memoria de la gente analfabeta. Al contrario, la prosa, y especialmente la prosa persa de aquella época, era muy difícil de entender. Lo interesante es que no falta una narrativa románica y burlesca, en forma lírica, naturalmente, sea larga o corta. Por ejemplo, la historia épica de *Vis-o-Ramin*⁸ es una narración en verso, escrita por Gorgâni que se parece muchísimo a *La Celestina* en cuanto a sus personajes y su tema principal. Aunque *La Celestina* no tiene una forma picaresca exacta, el autor no intenta presentar con ella una obra totalmente cómica. Además, como he citado en el capítulo anterior, algunos investigadores discuten que esta novela preparó el campola llegada de género picaresco. De todos modos, *Vis-o-Ramin* no posee ningún elemento semejante y por eso no la menciono aquí como una obra picaresca.

El panorama sociopolítico de Irán durante la época bajo el dominio extranjero (se alude aquí a los mongoles de Gengis y luego de Tamerlán) en cierta manera es análogo a lo que sucedió en España después del reinado de los Reyes Católicos y sus sucesores. La pobreza y el hambre eran compañeros

7-No he conseguido encontrarla en una forma semejante a la que se origina en España en mis lecturas.

8-*Vis y Ramin* : el relato completo es una poesía muy larga que está traducida por Brown.

inseparables del hombre, las guerras costaban vidas y los impuestos añadían más a la miseria del pueblo. En el caso de Irán, un aspecto aún más feo contribuyó a tal miseria: el estar gobernado por un poder extranjero. El iraní incluso corrió el peligro de perder su identidad. Quizás, por este motivo tan crucial ahogó su dolor en la literatura satírica y de ribaldería. Porque sólo de esta manera podía vengarse de su larga opresión. La tradición de escribir con este estilo empezó con la poesía árabe, antes que lo hicieron los poetas persas de los clanes Samanid (siglo diez), Ghaznavid (siglos, once y doce), y Selyuk (siglos, once y doce). (Sparchman, 1988, pág. 226) En árabe, heyâ significa libelo, y hazl quiere decir ribaldería; en persa se usan los mismos términos. Estos dos son estilos muy populares entre los poetas iraníes, tanto en aquella época como hoy día. La sátira, por otro lado, se presenta más en forma de prosa. En los párrafos siguientes analizamos más a fondo la diferencia entre estos tres.

El estilo de heyâ, quizá, por primera vez floreció en las obras de Suzani de Samarcand, poeta del siglo doce que usaba su talento como arma contra su enemigo personal. Desarrolló este arte tanto que los otros poetas tendrían miedo de él y le pagarían para que no escribiese versos contra ellos. Sin embargo, casi todos los expertos de la literatura clásica persa están de acuerdo que Ubeid Zâkâni fue indudablemente el maestro de la sátira, heyâ y hazl persa. El mismo Sparchman opina: “he seems to have made the transition from the self-serving lampoon and reibaldry to genuine literary and social satire.”(Sparchman, 1988,

pág. 227) Y Ruben Levy comenta: "his powers of originality are seen to best advantage in a short humorous poem written in mock-epic style, and entitled *Mush o Gurba (The Mouse and the Cat)*." (Levy, 1923, pág.74) Otros, como Arberry y Brown, aunque no escriben exactamente lo mismo, aceptan que Nizâm al-Ddin Ubeid Zâkâni Ghazvini (m. 1370) fue uno de los escritores satíricos y libelistas más grandes que jamás existió en Irán. Ubeid usaba palabras prácticamente "tabú", igual que Suzani, y las dirigía contra unas clases específicas de la sociedad. Por ejemplo, contra los *Mullas*⁹, que en tiempos cuando el hambre no tenía ni amigo ni enemigo, declaraban que Dios mandaba que el pueblo les alimentase con su escasa comida. Ubeid también atacaba a los sabios y a los comerciantes, porque no trabajaban para ganarse su pan. De las obras de Ubeid en prosa mezclada con algunos versos, se puede nombrar una serie de tesis, *Resâleh*¹⁰ en persa, como: *R. Delgoshâh*¹¹, *R. Ajlâgh al-Ashrâf*¹², *R. Rishnâme*¹³, *R. Sad Pand*¹⁴, *R. Târifât*¹⁵, todas llenas de sutileza cómica y crítica social. (Safâ, pág. 90) La obra más política es, posiblemente, la poesía épica de *Mush o Gurba (Cuento del Gato y el Ratón)*, de Ubeid. El poeta describe en ella el conflicto de un gato cruel muy temido por los ratones. Una noche, en estado de embriaguez, el gato entra en una

9-Los curas musulmanes, cuya reputación Ubeid siempre criticaba y ridiculizaba.

10-*Resâleh* es una interpretación de las leyes divinas que sirve como guía para el practicante de religión.

11-*Que relaja el corazón.*

12-*Ética de los nobles.*

13-*Libro de la barba.*

14-*Cien consejos.*

15-*Las definiciones.*

mezquita y se arrepiente de haber matado a muchos ratones y se convierte a la fe musulmana. Por casualidad, hay unos ratones en la mezquita que oyen su confesión e inmediatamente van a la corte de su rey y le dan la buena noticia. El rey envía unos embajadores con regalos para reconciliarse con el gato. El gato, que ya sobrio, coge a cinco de ellos de una zarpada, pero uno logra escaparse. Al oír esto, el rey monta una armada grande para vengarse del gato tirano. Al final de la poesía, el gato mata al rey y Ubeid escribe:

El gato, que antes era pagano, mataba a uno tras uno.
Ahora que se ha vuelto musulmán, mata a
cinco en vez de a uno.

En comparación con las obras de Suzani, Ubeid parece alejarse del tema de la venganza personal y usa su talento para criticar las circunstancias de su tiempo. Es interesante discernir que aunque Ubeid no está acostumbrado a atacar a sus colegas o a amenazarles con chantaje lírico, como lo hace Suzani, no obstante, emplea con frecuencia en sus Hekâiât¹⁶ nombres de figuras aparentemente bien conocidas en su tiempo. En algunos relatos, Ubeid informa al lector directamente que ciertas personas son famosas.

Otro poeta-prosista que alegra el corazón de los amantes de la literatura persa es Sâdi. El *Golestân*¹⁷ de Sâdi es un libro de muchos capítulos. Sâdi es uno de varios poetas que produce un número enorme de moralejas en poesía y

16-Plural de Hekâiat que significa cuento o relato.

17-El jardín de flores.

en prosa, y los Hekâiât de su *Golestân* se consideran tesoros nacionales. Nacido alrededor de 1184 y muerto en 1292, Sâdi escribió *Golestân* con la intención de purificar a la gente mala y enseñar el buen comportamiento. (Safâ, Z., pág. 84) *Golestân* no es una obra llena de episodios cómicos, pero no faltan tampoco pasajes con mucho humor. Por ejemplo, en el cuento 31º del libro II de *Golestân*, Sâdi narra la historia de su captura por las cruzadas cristianas. Después de un desacuerdo con sus amigos en Damasco, el poeta deja todo y viaja por el vasto territorio del califato hasta llegar a ser capturado por las tropas cristianas, que le ponen a cavar la tierra. Luego, el gran poeta escribe:

un amigo me reconoció y pagó diez dinares por mi libertad, y luego me dio su hija en matrimonio, con una dote de cien dinares. La hija resultó ser una desobediente que siempre se quejaba y ponía mala cara. Un día que su malhumor llegó a un nivel insoportable, me preguntó con resentimiento y sarcasmo: “¿Eres tú él que mi padre compró de las cruzadas por diez dinares?” Y yo le respondí: “Si, yo soy él que tu padre liberó por diez dinares de las cadenas cristianas y a quien le puse las tuyas por cien dinares.” (Sâdi, pág. 71)

Una vez más vemos que heyâ no es una crítica social sino una muestra de compasión por el sufrimiento que el ser humano experimenta. Aunque Sâdi declara que su intención es purificar el espíritu pecaminoso del hombre, en sus obras no faltan groserías fuertes parecidas a las de Ubeid y Suzani. Referencias sexuales y escatológicas aparecen de vez en cuando en las páginas de *Golestân*

y a veces en *Bustân*¹⁸, en este último, en forma lírica. El *Resâleh Sad Pand* de Ubeid aunque no es una imitación de *Golestân*, es muy similar a éste.

Por lo general, la literatura persa no ha producido un héroe pícaro. Las características del pícaro son las que le destacan principalmente de otros tipos de protagonistas en la literatura narrativa. Yamâl Mir Sâdeghi observa que el pícaro, se parece hasta cierto punto, al *Ayyâr*. Los ayyâres, como los pícaros, provienen de la clase baja y pobre; se burlan de la gente y usan trucos y engaños para lograr lo que quieren. Empero, Sâdeghi reconoce una distinción fundamental entre los dos. Según él, la característica del ayyâr es más generosa y honesta, al contrario de la picardía del antihéroe pícaro. En otras palabras, el ayyâr tradicional (hay una diferencia entre el personaje tradicional y la figura más contemporánea del ayyâr) es altruista y generoso; éste siempre defiende el derecho del inocente. (Mir Sâdeghi, pág. 413) Âmuzgâr en su vocabulario persa define así la palabra Ayyâr: “Vagabundo”, “Aventurero”, “Engañoso”, “Espía” y “Astuto”. (Âmuzgâr, 1954)¹⁹ Este tipo de héroe se transforma inmediatamente en leyenda. Porque, como siempre, la miseria y represión resultan pesos difíciles de aguantar, así que la gente crea en leyendas como las de Samak Ayyâr y Nasim Ayyâr. Pero observamos que el concepto de los ayyâres no aparece en el horizonte literario de Irán hasta el siglo XIX. En las novelas como *Royal-e Siâsi*²⁰ y *Bileh Dig Bileh Choghondar*²¹, de

18-El huerto.

19-Todos estos son equivalentes del vocabulario persa. Las traducciones son del autor.

20-Hombre de estado.

continúa...

Yamâlzâdeh, el personaje del ayyâr se identifica con la impureza de espíritu que le empuja a robar. Pese a que los ayyâres suelen recurrir a invenciones y engaños para lograr su objetivo, lo hacen con plena honestidad y casi siempre a favor de los pobres. Sea como sea, el carácter del ayyâr y su papel en la literatura persa es un fenómeno moderno que cuenta con menos de dos siglos de antigüedad. Esta tesis trata períodos anteriores, y su énfasis es encontrar personajes como los del pícaro español como, por ejemplo, el Lazarillo de Tormes, Guzmán o Justina, en la literatura de los siglos doce al quince y, posiblemente, dieciséis.

Varios autores crearon relatos o cuentos cuyos protagonistas exhibieron algunas características como la prontitud, la sutileza de palabra, y el donaire. En el último capítulo de este ensayo se estudiarán más a fondo los contrastes y las semejanzas entre estos personajes persas y el pícaro español. Ubeid, Mowlânâ, Fajr al-Ddin Safi y Sâdi, entre otros, emplearon estos caracteres a menudo: unos para quejarse de su vida personal, y otros para hablar de lo prohibido. Estos últimos extendieron el límite de la imaginación llevando al lector por nuevos caminos. A través de las palabras de un niño, de un bufón de la corte, o de un tonto, estos autores pudieron decir qué pensaban, casi sin miedo a la persecución estatal. Entre los héroes que comunicaron el mensaje de

21-Es difícil traducir este título. Es un dicho y se trata de la mentira de alguien que presume que ha producido una remolacha tan grande que cien personas debían moverla. Alguien le contesta que él mismo tiene una caldera que doscientos hombres fuertes trabajaron para construir. El primero, incrédulo, dice que eso es imposible. El segundo responde: "Pues *Tal Caldera sirve para tal remolacha*".

sus creadores a la gente, los más famosos son *Yohiif*, *Bohlul* y *Talhak*. Ali Halabi comenta lo siguiente acerca de estos caracteres: “Revisando los libros de historia se puede confirmar que la mayoría de nuestros reyes, y en general los otros monarcas del mundo, tenían una mujer o un hombre, o mujeres y hombres, que solían contar cosas graciosas o chistes o groserías vergonzosas, de vez en cuando, que les hacía reír a los cortesanos.” (Halabi, 1985, pág.15) En el mismo párrafo, Halabi añade que a veces estas sutilezas podían salvar a un pobre inocente condenado a muerte.

Aquí citamos un relato de Ubeid, el autor que más ha escrito sobre Yohiif:

Yohiif trabajaba para un sastre. Un día su amo trajo consigo un vaso de miel; y después de unas horas quiso salir afuera. Para que el muchahito no se atreviera a comerse la miel, le dijo que el vaso contenía veneno y que no se la comiese para no morir. Después de una o dos horas, Yohiif no pudo controlar su hambre, ni la tentación de comer la miel. Entonces, fue al panadero a comprar pan a cambio de una tela que tenía en la tienda. Luego se comió toda la miel. Cuando volvió el amo, le pidió la tela. Yohiif contestó: “Cuando se fue, me distraje un momento y un ladrón robó la tela. Como le conozco y sabía que se enojaría conmigo y me castigaría, me comí todo el veneno que había en el vaso: pues he preferido la muerte a su furia. Ahora, aún estoy vivo, ¡es un misterio para mí también!” (Ubeid, 1965)

Ubeid relata lo siguiente sobre la agudeza de Talhak:

Un orador estaba hablando con un grupo de gente en una mezquita, diciéndole que si colgaban los nombres de Adán y Eva en sus casas, espantarían al Diablo. Talhak se levantó y preguntó: “Disculpe vuestra merced, pero el diablo pudo engañar a estos dos en el

paraíso bajo la nariz de Dios, ¿cómo puede ser posible que en mi casa se asuste de sus nombres?” (Ubeid, 1965)

De esta manera, Ubeid satiriza la superstición e ingenuidad de la gente que, en realidad, es la creencia ciega del pueblo en la religión. Por otro lado, Ubeid muestra cómo los curas se aprovechaban de esta ingenuidad.

El uso de personajes tontos es otro medio con el cual se ha tratado de decir lo prohibido. Fajr al-Ddin Ali Safi, en su serie de libros titulado *Latâ'ef al-Tavâ'ef*, (*Chistes de los Pueblos*), dedica el decimocuarto libro de ocho capítulos a estos inocentes que siempre cuentan la realidad tal como la ven. Su estilo es muy curioso e interesante. Este autor encabeza el primer capítulo así: “Sobre la estupidez de unos Reyes y sus sucesores”, y titula el quinto capítulo: “Acerca de los chistes de los tontos con los Reyes”. El siguiente extracto es un relato del séptimo capítulo:

Le preguntan a un tonto si conoce a su Creador. Este responde: “¡Cómo no! Es él que siempre me tiene débil por el hambre y desnudo; es él que me ha robado la razón y me hizo la víctima de los niños del pueblo; en fin, siempre me ha mandado pena y sufrimiento.” (Safi, 1973, pág. 421)

Está claro que el autor trata de pugnar contra los intocables. Irán fue uno de los países que consideraba a su rey el ser más importante después de Dios. Por lo tanto, se puede concluir que Fajr al-Ddin es uno de los autores que escribe su opinión y sus quejas de esta manera cómica para no correr el riesgo de ejecución. Naturalmente, no se puede hacer justicia a tal obra con unas breves

líneas, por eso uso un número de cuentos y chistes de este libro para compararlo con algunas obras picarescas españolas.

Las obras mencionadas en este capítulo no representan, desde luego, el cuerpo satírico entero de la literatura persa. En realidad, la sátira (en forma de Hazl o Heyâ) es algo inseparable de la vida del literato persa. Los poetas serios como Sâdi, Hâfez y Ferdowsi crearon textos inmortales que no carecen de sátira y donaire. Más tarde, fueron los especialistas en prosa y la poesía cómica, como Ubeid, Sanâi y Suzani, quienes hicieron resaltar la literatura persa, corriendo el riesgo de persecución al hablar de problemas sociales y criticar la más alta autoridad: el shâh. Al usar medios de expresión aparentemente infantiles, o al estilo de tontos y bufones, estos autores mostraron un don genial para escribir su obra con impunidad. En el próximo capítulo comparo estas obras con las obras picarescas.

Capítulo 4

La comparación entre las dos literaturas

La insatisfacción sociopolítica, como explica Martínez, es el tema más dominante del género picaresco. (Martínez, pág. 18) Este crítico añade que varios tipos de insatisfacción está presente en las obras picarescas. Martínez sostiene que existe descontento con las condiciones sociales como la hipocresía religiosa, la avaricia humana y las intenciones falsas. (pág. 18) Es con estos temas que se puede hacer una comparación de las literaturas que forman la base de este estudio.

En los capítulos anteriores, cada uno de los dos estilos ha sido analizado en su propio ambiente. Al hacer este análisis limitado, surgen semejanzas y contrastes. El objetivo del presente capítulo será, primero, el de especificar cuáles son estas últimas y, segundo, investigar si las mismas insinúan alguna línea común entre estos dos géneros literarios en apariencia tan distintos.

No hay duda ninguna que la novela picaresca posee características únicas que la destacan como género literario. Se puede decir que su popularidad se debe a características estudiadas ya en el primer capítulo de este estudio. Por otro lado, la literatura persa anterior al presente siglo no ha

producido ninguna obra que contenga tales características²². La sátira persa, por su parte, contiene una fuerte crítica social, la venganza de índole infantil, el libelo, la parodia, todos puntos comunes con la novela picaresca; luego añadió elementos suyos propios, como el humor de los bufones de la corte, o de los simples que cuentan la verdad sin pensar a quién ofenden. Al contrario de los autores españoles, los escritores persas usaron la poesía en lugar de la prosa o narración como instrumento principal artístico. No es que la prosa no existió en el campo literario de Irán, sólo que no tuvo el mismo peso. De hecho, la llegada de Hekâiat en el arte literario en Irán abrió nuevas puertas para el sabio persa. Lo que sigue es una indicación de estas diferencias y similitudes entre la narrativa picaresca española y su equivalente persa.

Existe cierta semejanza en cuanto al plano social y a la política interna de España y Persia. Por un lado, fue la frustración de la sociedad en España que vio nacer movimientos políticos como el de las Hermandades. Lógicamente, el hambre en la sociedad española no fue la causa mayor de tal frustración, ya que todos estos movimientos surgían de los nobles y de los hacendados. (Barrero García, 1973, pág. 701) Por otra parte, en Irán los Sarbedârân²³ aparecen por motivos nacionalistas: una lucha contra los mongoles, originada por Yahiâ Karrâbi en 1356. (Ahmad-Panahi, 1984, pág. 34) Igualmente, los dos movimientos estimulan la salida de otras corrientes

22-véase la cita de Sâdegî en el capítulo 3.

23-Significa Los Colgados.

sociales, en diversas partes de su país. La similitud entre estos eventos en Irán y España es muy interesante desde el punto de vista sociopolítico. Vimos anteriormente que ambos países pasaron por momentos de anarquía e inestabilidad. Además, notamos que los dos produjeron fenómenos parecidos, como los movimientos mencionados arriba.

Estudiamos las causas de la aparición del género picaresco en España. Una de estas fue cambios drásticos en la sociedad española. Como regla general, el condicionamiento de la sociedad determina mucho el trabajo del artista o, en este caso, del escritor de la novela picaresca. Por ejemplo, la existencia de la Inquisición limitaba mucho la libre expresión de los autores, poniéndoles en peligro de ser condenados por faltar a la fe. Al principio de la primera parte de *Guzmán de Alfarache*, Fray Diego Dávila aprueba la edición del libro y para la segunda parte es Frei António Freire quien cumple la misma función. Este ejemplo demuestra la rigidez de la iglesia hacia las obras literarias. Igualmente, es testimonio de que las novelas picarescas trataban unos asuntos enigmáticos para los hombres de la Santa Iglesia. Un modo de oponerse a la publicación de tales era calificarlos como inmorales. No obstante, la fuerza del lenguaje de la obra picaresca y la cercanía de su tema a la vida de la gente aseguró su éxito contemporáneo y para la prosperidad.

El hambre, la pobreza, la servidumbre, el engaño, la inmoralidad y el humanismo (conceptos renacentistas), el lenguaje sencillo, la delincuencia (la del protagonista, o bien la de otros personajes), la comicidad, la forma

autobiográfica, el realismo, el sarcasmo y la vulgaridad, todos son calidades que conjuntamente componen una obra picaresca típica. Algunas de estas características están interrelacionadas. Por ejemplo, el realismo se presenta cuando el narrador cuenta aventuras en las que éste pasa mucho tiempo hambriento, casi siempre al servicio de otra persona, si bien algunos pícaros, como Lázaro, acaban consiguiendo cierto cargo social en la comunidad. En la edición Bruguera del *Guzmán de Alfarache*, por ejemplo, el pícaro advierte: “donde la comida falta, no hay bien que llegue ni mal que no sobre, gusto que dure ni contento que asista: todos riñen sin saber porqué” (Mateo Alemán, 1982, pág.70). Lo mismo aparece en las otras obras picarescas pero de manera diferente.

La delincuencia es uno de los temas que prevalece a menudo en las páginas de las novelas picarescas. Es probable que el término ‘delincuencia’ no sea utilizado apropiadamente. No obstante, el hecho que el pícaro debe robar no significa que éste es un ladrón. Al contrario, indica la horrible realidad que de no robar se moriría de hambre; es el instinto de sobrevivencia que le empuja a hacer algo inmoral e ilegal. Igualmente, el pícaro se inventa varios trucos para conseguir una rebanada de pan o un trago de vino. Debido a estas necesidades, nacen el engaño, la inmoralidad, la comicidad y, forzosamente, la delincuencia forzada.

Comparamos aquí dos extractos satíricos que incorporan estos temas con una sutileza ingeniosa. El primero es de *El Buscón*. Pablos escribe del tiempo

que trabajó en la cocina con la ama. Éste tiene ganas de comerse unos pollos que hay en la casa y se embarca en un complot, asustando a la pobre mujer cuando la ignorante sale afuera para llamar a unas gallinas gritando: “Pío, pío.”

El listo muchacho emplea su truco:

Ella, como me vio hacer extremos con tantas veras, turbóse algún tanto y dijo: -“Pues, Pablos, ¿yo qué he hecho? Si te burlas, no me aflijas más”. “¡Cómo burlas, pesia tal! Yo no puedo dejar de dar parte a la Inquisición, porque, si no, estaré descomulgado”.- “¿Inquisición?”, dijo ella; y empezó a temblar. “Pues, ¿yo he hecho algo contra la fe?”. “Eso es lo peor” -decía yo- “no os burléis con los inquisidores; decid que fuisteis una boba y que os desdecís, y no neguéis la blasfemia y desacato ... ¿No os acordáis que dijisteis a los pollos, pío, pío, y es Pío nombre de los papas ...?” ... “Como vos juréis en una ara consagrada que no tuvisteis malicia, yo, asegurado, podré dejar de acusaros; pero será necesario que estos dos pollos, que comieron llamándoles con el santísimo nombre de los pontífices, me los deis para que yo los lleve a un familiar que los queme, porque están dañados ...” (Quevedo, 1985, pp. 67-8)

En este pasaje, Quevedo emplea la bufonería del muchacho para criticar y burlarse de unos asuntos corrientes de su tiempo: el hambre, la superstición y la Inquisición, añadiendo su humor que es lo gracioso de Pablos. Pese a que el personaje de Pablos es más caprichoso que necesitado, un adjetivo que describe mejor a Lázaro y Guzmán, ése sirve bien su cargo de crítico. El Hekâiat de Fajr al-Ddin Safi, escritor de *Latâ'ef al-Tavâ'ef* que cito en el primer capítulo con la historia de un tonto y su conocimiento de Dios (Safi, 1973, pág. 421), es un ejemplo de la forma que se presenta la sátira persa cuando trata asuntos similares. El autor se burla de la creencia de la gente por las palabras de un

tonto que puede decir lo que quiere sin que nadie le acuse de blasfemo. Observamos que los dos autores utilizan técnicas literarias semejantes. El primero usa al niño Pablito, y el otro al tonto, y ambos se aprovechan de la sátira y de la burla de otros para evitar las consecuencias de su blasfemia. Los dos atacan la religión, pero uno condena su aspecto supersticioso y la doctrina de intolerancia de la Inquisición creada por el hombre; el otro hace resaltar la base de la fe con mucho pesimismo. Este último es un estilo casi similar al que emplea Umar Kaiâm, poeta que escribió las famosas cuartetas filosóficas, traducidas a idiomas occidentales y que tratan, mayormente, de un sólo tema: el porqué de la creación de la vida y su subsiguiente destrucción. Kaiâm escribe con mucha seriedad y evita hazl o heyâ. El siguiente chiste de Ubeid ilustra bien lo que subrayado arriba:

Alguien robó la puerta de la casa de Yohiî. Éste se fue a una mezquita y cogiendo la puerta de ésta volvió a su casa para usarla en lugar de la suya. La gente le preguntó el porqué de una cosa tan extraña y Yohiî respondió: “Me han robado la puerta de mi casa; El Señor conoce al ladrón; que me lo entregue y yo le devuelvo la puerta de *su* casa.” (Ubeid, [Kâviân, ed.], pág. 38)

Como regla general, los autores persas de esa época no escribieron novelas. Esto nos lleva al otro tema de este trabajo: el uso de personajes en cada uno de los dos géneros literarios. A pesar que los persas no produjeron novelas o narraciones parecidas a las picarescas, lograron crear personajes cómicos para contar lo que en circunstancias normales no se podía decir. Por ejemplo, Yohiî, Bohlul y Talhak protagonizaron cuentos de Ubeid, Safi y Mowlânâ. En sentido paralelo, el Lazarillo, Pablos y Guzmán hacen lo mismo,

pero con más fluidez y unidad narrativa. Es decir, estos personajes mantienen alguna relación entre los episodios de la narración en que participan. Esta fluidez es más evidente en las obras de finales del período picaresco. Sin embargo, críticos como Sadeghi sostienen que, generalmente, relatos como *El Lazarillo* y *El Buscón* son escritos en forma episódica y en su estructura, a veces, les falta continuidad. (Sadeghi, pág. 411)

La búsqueda del género picaresco en la literatura persa no dio mucho resultado en cuanto a la semejanza de argumento. En otras palabras, he encontrado temas que existen en las dos literaturas, pero no tuve mucho éxito respecto a la forma novelesca. No obstante, hallé episodios aislados, que trataban los mismos temas. Cito aquí dos extractos de *El Lazarillo* y de los pocos que encontré en la literatura persa. El primer extracto aparece en el tercer tratado de la novela anónima, *El Lazarillo de Tormes*, cuando el escudero ha pasado ya ocho días sin comer y sale de casa con una paja : “de las que aun asaz no había en casa, y salía a la puerta, escarbando los dientes, que nada entre sí tenía, quejándose todavía de aquel mal solar” (*El Lazarillo de Tormes*, 1976, pág.100). El segundo pasaje, del mismo tratado, es el episodio en el cual Lázaro ve una procesión funeraria y una mujer enlutada: “la cual iba llorando a grandes voces y diciendo: -‘Marido y señor mío: ¿adónde os me llevan? ¡A la casa triste y desdichada, a la casa lóbrega y obscura, a la casa donde nunca comen ni beben!’ ... juntóseme el cielo con la tierra y dije: ¡‘Oh desdichado de mí! Para mi casa ilevan este muerto.’ ” (*El Lazarillo de Tormes*, 1976, pág.

102) El primer relato persa es uno de los chistes de Ubeid en Resâleh Delgoshâ; Mowlânâ tiene la versión lírica en su libro llamado *Masnavi*, en el vigésimo episodio del capítulo tercero. El segundo, trabajo en verso de Mowlânâ, aparece en el episodio ochenta y cinco del segundo capítulo. La semejanza de estos relatos es asombrante. Mowlânâ, poeta y filósofo, considerado como uno de los más respetuosos escritores del país, ha producido *Masnavi* en la tradición de los libros de Sâdi, ya que ambos fueron contemporáneos. (Frusanfar, 1985; Eqbal, 1937) El poeta utiliza un lenguaje muy entretenido en el *Golestân* y el *Bustân* de Sâdi, para enseñar alguna moraleja y las buenas maneras a la gente, a diferencia de la obra de Mowlânâ que es lírica solamente. A veces, la narración emplea unos términos escatológicos o referencias sexuales, algo que normalmente consideraría imposible escribir alguien como Mowlânâ. Por tanto, estos conceptos parecen tener la intención de enseñar el dulzor de la vida cotidiana a la gente común e ignorante. El estilo de denotar lecciones al lector marca una disparidad mayor en nuestra comparación. Habitualmente, el género picaresco español no se arriesga a usar tales expresiones y se limita a las picardías de su protagonista que muestra también elementos de delincuencia. Si acaso, la intención de escribir las obras picarescas fue presentárselas a alguna figura importante social, como un duque o un noble, por ejemplo, lo cual podría explicar el uso de un lenguaje menos rudo. Empero, la presencia de la imaginación artística es demasiado eminente para que estas obras se consideren relatos reales. De cualquier modo, un punto común entre la picaresca española y la sátira persa,

ya que no existe una picaresca persa, es precisamente la dedicación de las obras a un personaje importante. Los poetas persas vivían prácticamente en la corte del Sultán o del Rey; lo que producían iba dedicado a éstos automáticamente. Igualmente, notamos que sus colegas españoles hacen lo mismo, a diferencia de que no sirven en la corte. Sieber comenta que *El Lazarillo* escribió su autobiografía bajo las órdenes de un desconocido a quien llama 'Vuestra Merced'. (Sieber, 1977, pág. 12) Bjornson, por otra parte, trata de descubrir la identidad de esta persona. (Bjornson, 1979)

Podría ser más lógico asociar los motivos económicos con el fenómeno del patrocinamiento de 'vuestra merced'. Primero, por la frecuencia con que los autores de la picaresca mencionan su pobreza y hambre. Segundo, porque el aspecto autobiográfico de la narración picaresca no se nutre de unos acontecimientos reales. Finalmente, la semejanza casi idéntica de los relatos antedichos muestra que el autor de este libro oyó o conoció estos cuentos de un modo u otro. Es poco probable que le hubiese acádido tal aventura de verdad porque, cronológicamente, aparecieron antes en la literatura persa.

Otro punto común entre estos dos generos literarios es el tema del descontento religioso. Cito pasajes de unas obras persas y luego de la picaresca acerca de la hipocresía religiosa. Ubeid, el maestro de la burla, escribe:

Mowlânâ Sharaf al-Ddîn Dâmghânî pasaba enfrente de una mezquita. El curador del edificio estaba pegando a un perro con un bastón por haber profanado la casa de Dios. Mowlânâ abrió el portón de la mezquita y el perro se escapó; ésto le causó mucho

enojo al sacristán²⁴. Mowlânâ le dijo: “Amigo, Usted perdone, pero el perro es estúpido y por eso entra en la casa sagrada. Nosotros que no lo somos, ¿nos ve entrar aquí alguna vez?” (Kâviân, pág. 39)

El segundo relato es aún más gracioso y sutil, y al mismo tiempo critica la gloria de la creación:

Un hombre de Shiraz cocía hachich en el patio de una mezquita. Llegó el sacristán y se enfadó mucho con él. El shirazí, fijándose en él, se dio cuenta que era tuerto, calvo y que cojeaba además. Entonces se enfureció y le gritó: “¡Hombre! Dios no te ha querido tanto como tú quieres a su casa.” (Kâviân, pág. 39)

En estos dos extractos, se pueden observar la desilusión con Dios y la mezquita: símbolo que representa la religión y que es un sitio muy sagrado para el musulmán, donde los oradores y mullas dicen su prédica a los pobres ignorantes. La intención de Ubeid aquí es burlarse de la creencia de la gente y de los religiosos que en realidad la engañan. La simplicidad de estos dos chistes y lo pugnante de su mensaje acerca de la casa de Dios, muestra claramente una realidad cruel de la propia sociedad: el fanatismo de la gente ignorante y simple. En otras palabras, el que el perro entre en lugar sagrado, o que se produzca una droga que sirve sólo para el placer físico, ambos están vistos como pecados por la religión. Pero cuando son sus representantes los que en nombre de Dios crean tanta miseria para la gente, sus pecados se consideran insignificantes. De manera semejante, *El Lazarillo* contiene quejas y críticas tanto de los símbolos religiosos como que de los cleros:

24-El sacristán de una mezquita sólo se encarga de cuidarla y no tiene otra función.

Finalmente, el clérigo me recibió por suyo.

Escapé del trueno y di en el relámpago. Porque era el ciego para con éste un Alejandro Magno, con ser la misma avaricia, como he contado. No digo más sino que toda la laceria del mundo estaba encerrada en éste. No sé si de su cosecha era o lo había anexado con el hábito de clerecía. (*El Lazarillo de Tormes*, 1967, pág.63)

Esta cita, un extracto del tratado segundo del libro, muestra cómo Lázaro viene a conocer el clérigo. El ataque contra el clero es muy parecido a lo que escribe Ubeid. La narrativa picaresca sigue siempre la misma estructura episódica: muestra la miseria del narrador a cómo éste se salva de su situación penosa. Así, pues, la picardía del héroe es el resultado de un problema que encuentra solución en las travesuras que nos cuentan estos autores. De la misma manera acaecen las bromas religiosas. Es decir, la fuerza pujante es el hambre. Por ejemplo, Quevedo, poeta y maestro de la locución, escribe lo siguiente en el capítulo cuarto de *El Buscón*, cuando Pablos y don Diego explican al padre del último qué les ha hecho pasar el licenciadoCabra:

Y reíase (don Alonso) mucho cuando le contábamos que, en el mandamiento de *No matarás*, metía perdices y capones, gallinas y todas las cosas que no quería darnos, y, por el consiguiente, la hambre, pues parecía que tenía por pecado el matarla, y aun el herirla, según regateaba el comer. (Quevedo, 1985, pág. 51)

De todos modos, la burla de la religión es uno de los temas más destacados del género picaresco y lo es igualmente en la sátira persa. Ciertamente es que el escritor persa y su contraparte española sufren la misma frustración.

Ya que son ellos los verdaderos protagonistas, se debe hablar un poco también de los autores. Empero, el límite de la tesis no nos permite un estudio muy profundo. Por eso, discutimos sólo dentro del marco general sobre tales autores. La poesía ha sido el estilo más popular en Irán, y de casi todos los escritores, filósofos, científicos, matemáticos y sabios, incluso hasta los reyes y Imanes, en un momento de su vida, produjeron algunos versos. Lo que nos interesa más no es su cantidad, sino su calidad. Los poetas satíricos no son muchos, pero sus obras hacen reír aún al lector. La mayoría de los asuntos que fueron tratados por ellos todavía se adaptan hoy y se presentan como problemas de la sociedad del siglo veinte. Ubeid, maestro de burla y tal vez el único en su tiempo con suficiente coraje para decir todo lo que quería, ridiculiza a los mullas, la gente más poderosa de aquella época; ridiculiza las costumbres sociales que provienen de la ignorancia, y se burla, también, de los hombres poderosos de su tiempo. De la misma manera, Quevedo y el autor anónimo de *El Lazarillo* se burlan de la sociedad, de sus injusticias y crueldades, pero no osan decir nada demasiado revolucionario contra la autoridad religiosa y política. Para ellos es suficiente que el héroe de su cuento le haga travesuras a un ciego, a un cura, a un clérigo poeta y a otros personajes insignificantes.

Por su parte en cambio, Fajr al-Ddin Safi escribe copiosamente sobre conceptos sociales igual que Ubeid, pero no se permite el uso de referencias sexuales o escatológicas. Fajr al-Ddin escribe sobre las tonterías de los reyes y sus hijos, y denuncia la injusticia que esta locura causa los inocentes. En este

aspecto, se puede comparar éste talento literario con Mateo Alemán. El estilo de éste último es comunicativo y burlesco al mismo tiempo. Sin embargo, se parece más a Mowlânâ, a Sâdi y a Hâfez. El uso de hazl y heyâ por parte de estos autores sirve sólo dentro de un contexto de sarcasmo, y para criticar la ignorancia del lector. En este sentido, no tienen mucho en común con los autores de lo picaresco.

Finalmente, los poetas como Suzani, Anvari y Sanâli tienen un estilo propio en cuanto a la sátira y su uso. La meta de su talento es la venganza personal y su beneficio personal. La mayoría de estos libelos están escritos en forma poética. A veces, el libelista se atreve a usar medios sucios. Anvari (m. 1189) amenaza a su víctima al principio con uno o dos versos. Si recibe pago, no escribe el resto de la poesía; si no recibe nada, procede con la composición de los otros versos. He aquí muestra de su sutileza:

Anvari no usa libelo,
si le tienes merced aún.
Menciona pene del asno,
pero en donde, no dice aún. (*Divân Anvari*, pág. 656)

Por lo que he podido averiguar, este estilo no se parece a ninguno en la literatura española. Tal vez, un motivo es que los poetas persas, y en particular los libelistas, casi siempre estaban bajo la protección de la corte donde residían, así que nadie les podía castigar por su atrevimiento.

El último argumento que considero pertinente en nuestra comparación es el del origen de los géneros literarios en cuestión. Con lo que observamos en

los dos capítulos anteriores, hemos encuadrado los motivos por los cuales emergieron los géneros estudiados en este trabajo. Podemos deducir que el surgimiento de la sátira persa fue diferente al de la picaresca. La primera nació de unos libelos y chantajes líricos, y la segunda nació de la tradición de novelas pastoriles y románticas. Para aclarar ésto volvemos a ver la evolución de la novela picaresca. Antes de la publicación de *La Vida de El Lazarillo de Tormes*, con la excepción de *La Celestina*, ninguna otra novela había tratado temas similares. Además, el estilo de la picaresca fue original: la forma autobiográfica de *El Lazarillo* fue reponsable, en gran parte, de su éxito. A pesar de que transcurre casi mitad de siglo antes que se publique otro libro como éste, el género picaresco ha empezado ya su existencia. A partir de entonces hasta siglo y medio más tarde, numerosas obras de este género son publicadas en España y en otros países europeos, un poco después. Así progresa el género picaresco como parte del escenario literario mundial. La sátira persa recurrió un camino muy diferente. Como dice Halabi Hazl, fue un modo de ganarse el pan, como en otras profesiones, y su aparición en Irán no tuvo lugar antes de la llegada de los árabes. (Halabi, 1985) Se puede especular que el progreso de la sátira social en Irán sucedió a través de la madurez de los poetas que en lugar de escribir elogías para los reyes se dedicaron a criticar las condiciones brutales de la vida de la gente común. Por supuesto, el recorrido no fue muy fácil. Por otro lado, observando las fechas en que vivieron estos autores persas, es obvio que bajo el dominio árabe no se escribió casi ninguna

obra de este género. Ésto indica que después de un cambio de gobierno, el satírico persa se ve más libre, y se atreve a viajar por territorios desconocidos.

Conclusión

¿Qué es la picaresca española? Y, ¿cuál es su equivalente literario persa? He tratado de presentar una respuesta para cada una de estas preguntas. En cuanto a la picaresca española, podemos deducir que es un género literario con características muy propias. Además, tiene un principio distinto: el siglo dieciséis. Empero, la novela persa, muy joven en comparación a sus sinónimos extranjeros, no ha producido mucho en el contexto picaresco. No obstante, la literatura persa, pese a que produjo poca obra en prosa, relució con el uso de la sátira, con características estilísticas similares a las empleadas por la novela picaresca en España y en resto de Europa más tarde.

Se observó en este estudio que alguna aproximación existe entre la picaresca española y la sátira social en Irán. Es posible que viajeros como Sâdi, Mowlânâ, por un lado, y Cervantes, Alemán y Quevedo por otro, volvieron a su país estos relatos y cuentos. Es también probable que oyeron algunos de estos episodios por boca de alguna persona en sus viajes al extranjero. Es igualmente posible que a través de las inmigraciones o guerras (como Las Cruzadas), u otros medios de información, estos cuentos se transmitieron de un pueblo a otro. Lo cierto es que existe una semejanza increíble entre ambos géneros.

El hecho de que la sátira persa no se presenta en forma novelesca sino que toma más la forma de Hekâyat, indica que el autor satírico en Irán recogió

los cuentos que había oído y los juntó en una colección. Así se prueba la teoría que la relación entre estos cuentos se nutre de chistes inventados por la muchedumbre sin ninguna pretención literaria. Por otro lado, las novelas picarescas también carecen de la continuidad que se espera de una novela de índole autobiográfica. El hecho que la novela picaresca contiene astutamente aspectos que se parecen a los Hekâyat en la sátira persa, pudiera probar que ambos se parecen en este sentido. Otro factor importante es la naturaleza de viajante de los héroes pícaros. Ésta refleja, quizás, las aventuras de sus creadores, o las aventuras que otros viajeros les contaron a éstos. No obstante, acerca de la primera hipótesis que especula que la obra picaresca puede ser una reflexión de la vida de su autor, hay evidencia que la desmiente. La semejanza de varios relatos en ambas literaturas es una de las pruebas.

Este estudio concluye que la obra picaresca española, con lo distinta que es a la persa, se parece mucho, no obstante, a la sátira social de esta última. Posiblemente, el género picaresco español es el equivalente de la sátira social persa.

Bibliografía

Ahmad-Panahi, M., (1984), Taimur-e Lang, [Tamerlán], Tehran: Ketâb Nemuneh .

Ahmad-Panahi, M., (1990), Shâh Abbas-e Bozorg, [Abbas, El Grande], Tehran: Ketâb Nemuneh .

Alborg, J., L., (1986), Hitoria de la literatura Española, Volúmen I, Madrid: Gredas, S.A.,

Alemán, M., (1982), Guzmán de Alfarache, (Miralles García, E., ed.), Barcelona: Bruguera.

Âmuzgar, J., (1954), Loghat Nâmeh Âmuzgar, [Vocabulario Âmuzgar], Tehran: Kânun Mârefat.

Anvari, (año desconocido), Divân Anvari. Tomo II, (Modarres ed.) Tehran: Modarres.

Bahâr, (1930), Sabk Shenâsi Vol. III [Un conocimiento de los estilos literarios.], Tehrán: Abu Rreihân, S.A.

Bjornson, R., (1979), The Picaresque hero in European Fiction, Wisconsin, USA: University of Wisconsin Press.

Blackburn, A., (1979), The Myth of the Pícaro, Chapel Hill USA: University of North Carolina Press.

Bolívar, A., (1973), VI. Historia Moderna y Contemporánea de Irán. Gran Enciclopedia RIALP . Vol XIII, pp. 52-55.

Boyle, J.A., (1968), The Cambridge History of Iran, Cambridge: Cambridge University Press.

Browne, E., (1929), A Literary History of Iran Vol. 4, London: Cambridge Press.

Cañedo Fernández, J. (1971). Picaresca, Novela. Gran Enciclopedia RIALP, Vol XVIII, pp. 459-464.

Comellas L. J. (1971). VII. Historia Moderna y Contemporanea de España. Gran Enciclopedia RIALP, Vol IX, pp. 58-73.

Fajr al-Ddin Safi, (1973), Latâ'ef al-Tavâ'ef, [Chistes de pueblos] (Ahmad Golchin Mââni, ed.), Tehran : Eqbal.

Fernández Suárez , L. (1971). Reyes Católicos. Gran Enciclopedia RIALP, Vol XX, pp. 251-256.

García B., (1973), Hermandades, Gran Enciclopedia RIALP, Vol IX, pp. 701-702.

Halabi, A., A., (1985), Tanz o Shuj Tabîl dar Iran, [Un conocimiento de los estilos literarios], Tehran : Peik .

Jiménez G., (1971). VI. Historia Antigua Y Medieval. Gran Enciclopedia RIALP, Vol IX, pp. 50-58.

Kâviân, E., (año desconocido), Negareshi bar Andisheh va Âshâr-e Hâfez va Yâdi az Ubeid Zâkâni Tanz Âvar-e Bozorg, [Un breve análisis del pensamiento de Hâfez y una conmemoración de Ubeid Zâkâni el gran satirista], Tehran: Gutenberg.

Lazarillo de Tormes. (XXIII edición), (1976), (Espasa-Calpe, ed.), Madrid: Espasa-Calpe.

Levy, R., (1923), Persian Literature, London: Oxford University press.

Martínez, F., Del pasado al presente: una sinopsis de la sátira como instrumento de crítica sociopolítica en la literatura española, Forthcoming publication, Madrid: Voz Hispánica.

Masûdiieh, M., (1977), Radif Âvâsi-e Musighi Sunnati Irân, [Escala de la música tradicional de Irán], Tehran : Soroush.

Mir Sadeghi, J., (año desconocido), Adabiât-e Dâstâni [Literatura Narrativa], Tehran: Amir Kabir .

- Moliner, M., (1986). Diccionario de Uso del Español. Madrid: Editorial Gredos.
- Morgan D., (1988), Medieval Persia 1040-1797, Singapore: Longman UK Ltd.
- Otakar K., Kubickova V., Tauer F., Becka J., Cejpek J., Marek J., Hrbek I., DeBruijn J.T., (1982), History of Iranian Literature, Holland, Dordrecht: D. Reidel Publishing Co.
- Parker, A. A. (1969). Literature of the Delinquent. Great Britain: Cunningham & Sons Ltd., Alva.
- Quevedo, F., (1985), El Buscón, (López Castellón, E., intro.), Madrid: Busma.
- Râvandi Morteza, (año desconocido), La Historia Social de Irán Vol. II, Tehrán: Amir Kabir S.A.
- Real Academia Española. (1984). Diccionario de la Lengua Española, vigésima edición. Madrid: Espasa-Calpe.
- Rivière, J.R.,(1973), XI Literatura de Irán, Gran Enciclopedia RIALP, Vol XIII, pp. 56-58.
- Sâdi, (año desconocido), Kolliât-e Sâdi, [Las obras completas de Sâdi], (Forughi, M., A. ed.), Tehran: Nashr-e Mohammad.
- Safâ, Z., (año desconocido), Ganj-e-Sojan, Vol. I, [El tesoro de la palabra], Tehrán: Universidad de Tehrán.
- Safâ, Z.,(1986), Persian Literature in the Timurid and Türkman Periods, The Cambridge history of Iran Vol. 6, London: Cambridge University Press, pp.913-928.
- Sieber, H., (1977). The Picaresque. London: Methuen & Co Ltd.
- Sparchman, P., (1988), 13. Persian Satire, Parody, and Burlesque, Persian Literature, (Yarshater, E., ed.), New York: Columbia University Press.
- Ubeid Zâkâni, (1965), Latâ'ef-e Ubeid Zâkâni, [Chistes de Ubeid Zâkâni], Tehran: Eqbal.

Ubieto, A., Reglá, J., Jover, J. M., Seco, C. (1981). Introducción a la Historia de E. Barcelona: Editorial Teide.

Apéndice : Clave Fonética

- a* como la *a* en *amber* en inglés, se usa solo en sustantivos persas.
- ɒ* como la *a* en *contaba*
- à* como la *a* en *almohada*, con énfasis en *a*
- è* como la *e* en *etimología*, con énfasis en *e*
- ì* como la *i* en *hijo*, con énfasis en *i*
- ù* como la *u* en *úbeda*, con énfasis en *u*
- ò* como la *o* en *ojo*, con énfasis en *o*
- h* como la *h* en *hurry* en inglés, se usa solo en sustantivos persas.
- sh* como la *she* en inglés, se usa solo en sustantivos persas.
- gh* como la *genre* en francés, es una pronunciación muy difícil, se usa solo en sustantivos persas.
- kh* como la *j* en *ejemplo*, se usa solo en sustantivos persas.
- y* como la *j* en *jump* en inglés, se usa solo en sustantivos persas.
- z* como la *z* en inglés, e.j. *zeal* se usa solo en sustantivos persas.

Cuando una consonante o asonante se repite dos veces consecutivamente, debe ponerse el énfasis en ella, como *anno* en italiano.

Todos los otros caracteres del alfabeto usados en los sustantivos persas se pronuncian como en español.